

『すみだ川』に流れる音

—— 永井荷風と江戸音曲 ——

真 銅 正 宏

一、研究目的

江戸音曲は、永井荷風により、近代小説の中に取り込まれた代表的な「江戸」的要素の一であり、この方面ではおそらく他の近代作家の追隨を許さない。荷風の「読み巧者」としての読者を想定するならば、その読者は少なくとも江戸音曲にはかなりの程度通じていなければなるまい。

しかし、荷風の小説は「読み巧者」だけに開放されているものではない。従来荷風という作家に特殊な、いわば趣味的な事情に即した意味付けを中心に扱われてきた江戸音曲などの周辺ジャンルが、小説を読むという行為の中で、いかなる役割を果たすのか、これら特殊の「知識」の有無は読者を差異化してしまうのか、といった問題は、すべての小説作品に共通する問題として存在している。

しかも現代という時代においては、読者の大半が、江戸音曲の「知識」量を素養として荷風と共有できないので、作品と読

者との間に「不明」の要素が入り込んだとき、どのような新たな関係が生じるのか、その関係を生じさせる原因がどのような形で作品内部に組み込まれているのか、という点が、よいにくつきりと浮かび上がるのである。

荷風の作品は、「知識」を共有できない読者を全く排除し去ってしまっているであろうか。荷風の書き込む江戸音曲に関する「知識」を共有できる読者と、そうでない読者との間に、本質的な差異は存在するであろうか。

否、と云う答えを目指し、これを論じていきたい。主たる対象として選んだ作品は、荷風の代表作の一つとされる『すみだ川』（明治四十一年十二月、「新小説」）である。

二、知識の伝達と音

先ず最初に、江戸音曲のような作中の「知識」の問題を、テクストと読者とのコミュニケーションに関わるものとして定位し、この構造から見えていきたい。

個別の「知識」に限らず、テキスト全体の伝達はもちろん文字を媒介に行なわれるが、この際の伝達は、原理的に、どの読者の間とも均質均等である。そこには、理論上は「知識」の有無によるハンディキャップは存在しない。

しかし実際の伝達の内実において、読者個々の間でテキストから受ける印象の差があることも現象として事実である。したがってこの差は、文字媒介のコミュニケーションの純粋形態とは別のもの、乃至はそれに付随したものと考えられる。つまりテキストと読者とのコミュニケーションには、文字だけで媒介される伝達の他に、何らかの付属的伝達、副次的伝達が想定できなければならない。おそらくそれは、読者それぞれが感じ取るかどうかさえ不明確な伝達なので、テキストの構造の中にその要因を特定することは困難である。

しかし、聴覚に限らず、嗅覚や触覚、味覚などによって、文学作品に散らばる断片的な要素を受信して、作品空間を再現する方法は、読者にとって、或る意味で非常に有効なものである。これは、抽象的なものより、聴覚や嗅覚の方が、伝達の際に意識の表層だけでなくより深く訴え、記憶の喚起の力に関してもより強く、より直截的であると考えられるからである。

このような強い喚起力を文学に転化することができれば、その文学が読者にとってインパクトの強い作品となることは明らかである。

ただし、実際には、文学作品において、このような諸感覚による喚起力を、百パーセント機能させることも不可能である。

味覚や嗅覚、聴覚などのもつ喚起力も、これが一旦文字化されてしまうと、文字のもつ均質化の性質、或いは我々の読書体験による未知のものを取り込み方の慣習により、適当に縮小されてしまうのである。

江戸音曲というものは、聞いたことがあるのとないのとは、聴覚的な記憶は全く異なるが、これが文字化されて或る文学作品に出てきたとしても、これを聞いたことがあろうとなかろうと、直ちに読者に差がつくわけではない。文字化された要素は、文字としての要素だから、直接は聴覚神経に訴えないからである。そしてすべてが一旦、価値としては等質視されるからである。

したがって、文字を通じて本来の音が持っていた喚起力に近いそれを感じ取るためには、文字の表層的な理解ではなく、前述の副次的なコミュニケーションの具現化を試みなければならぬ。そのためには、むしろ文字の羅列である能記の集合体としてのテキスト自体から離れた地点で、その所記である実際の江戸音曲というテキストの全体像にとっては周辺の断片的な要素への接近から逆照射する必要がある。

もちろん、作品の読解に、必要以上に作品外の要素を持ち込むことは、文学作品の自立性の侵犯と関わる問題である。しかし、作品の喚起力再生の実験として、後の時代の、つまり作品のコンテキストが著しく異なってしまった時代の読者である我々の作品が書かれた当時への遡及の目的のためには、この自立性の問題は一旦留保されざるを得ない。

三、「すみだ川」と音

荷風の代表作の一つである「すみだ川」を、「音」に着目しながら読むと、主人公松風庵蘿月の妹でもう一人の主人公長吉の母お豊の生業である「常磐津」を始め、様々な江戸音曲と、市井の「音」の記述の多さに今更ながら驚く。さて、我々の耳は、これら「音」に開かれていなくてはならぬ。

物語は、小梅に住む蘿月が、今戸で「常磐津文字豊」の軒燈を掲げている妹を訪ねる場面から始まるが、時刻、季節ともに、「音」を用いて表現されている。「簾越しに下駄の音職人の鼻唄人の話声がにぎやかに聞え出す」頃が、出掛ける時間であり、「鳴きしきる蟬の声が一際耳立つて急しく聞える」や、「家の後の玉蜀黍の畠に吹き渡る風の響が夜なぞは折々雨かと誤たれる頃などが、効果的に時節とその移り変りを示す（以上「一」）。また、「三」では、「この風やこの雨には一種特別の底深い力が含まれて居て、寺の樹木や、河岸の葦の葉や、場末につゞく貧しい家の板屋根に、春や夏には決して聞かれない音響を伝へる。（略）夏ならば夕涼みの下駄の音に遮られてよくは聞えない八時か九時の時の鐘があたりをまるで十二時の如く静にしてしまふ。蟋蟀の声はいそがしい。」と、かなりの字句を費やして、「秋」という季節を「音」で表現しつつ、これを主人公長吉の心象にも重ね合わせている。

風景の中の「音」は、基本的にはこの二つの用法、すなわち季節時間の表現と、登場人物の心象風景の比喩的表現として書

き込まれている。これらの「音」に対し、江戸音曲は、やや特別な意味を担っている。

まず、蘿月と妹お豊との会話の中で、長吉と仲の良かったお糸が、「家へは来ませんがね、この先の杵屋さんにや毎日通つてますよ。」（一）と、「長唄」の稽古をしていることが描かれる。これにより、お糸の将来像が示される。また「通りか、るホーカイ節の男女が二人、「まあご覧よ。お月様。」と云つて暫く立止つた後、山谷堀の岸辺に曲るが否や当付がましく、（改行）へ書生さん橋の欄干に腰打かけて——（改行）と立ちつゞく小家の前で歌つたが金にならないと見たか歌ひも了らず、元の急足で吉原土手の方へ行つてしまつた。」（二）などと、俗曲の歌詞により長吉の姿が描写されることもある。

これらはいずれも人物描写のための「音」であり、先の風景の中の「音」と同じ用法としてもよいものと思われる。このような用法としては、他にも「門口に柳のある新しい二階家からは三味線が聞えて、」（二）や「稽古の三味線に人の話声が交つて聞える。洗物する水音も聞える。」（三）などの三味線の「音」も用いられている。

しかし、長吉の人物造形が深く関与している三味線音楽には、それ以上の意味が付与されているようである。

子供の時から朝夕に母が渡世の三味線を聴くのが大好きで、習はずして自然に絃の調子を覚え、町を通る流行唄なぞは一度聴けば直ぐに記憶する位であつた。小梅の伯父なる蘿月宗匠は早くも名人になるべき素質があると見抜いて、長吉をば

檜物町でも植木店でも何処でもい、から一流の家元へ弟子入をさせたらばとお豊に勧めたがお豊は断じて承諾しなかつた。のみならず以来は長吉に三味線を弄る事をば口喧しく禁止した。

長吉は蘿月の伯父さんの云つたやうに、あの時分から三味線を稽古したなら、今頃は兎に角一人前の芸人になつてゐたに違ひない（略）と感じた。（四）

このように、長吉はずつと三味線に憧れていたのである。この三味線に対する長吉と母お豊の考え方の相違が、親子のずれを集約する。いわば物語の主題が、三味線音楽に対する親子の対立構造に込められているのである。

さらに学校をずる休みして宮戸座の立見に寄つた長吉には、当然ながら舞台の音楽が、厭なものとの対極の要素として聞こえてくる。

舞台はチョンと打つた拍子木の音に今丁度廻つて止つた処である。（略）極めて明瞭に浄瑠璃外題梅柳中宵月、勤めまする役人……と読みはじめる。それを待構へて彼方此方から見物人が声をかけた。再び軽い拍子木の音を合図に、黒衣の男が右手の隅に立てた書割の一部を引取ると袴を着た浄瑠璃語三人、三味線弾二人が、窮屈さうに狭い台の上に並んで居て、直ぐに弾出す三味線からつゞいて太夫が声を合してかたり出した。長吉はこの種の音楽にはいつも興味を以て聞き馴れてゐるので、場内の何処かで泣き出す赤児の声と其れを叱咤する見物人の声に妨げられながら、而も明かに語る文句と三味

線の手までを聴き分ける。

「朧夜に星の影さへ二ツ三ツ、四ツか五ツか鐘の音も、もしや我身の追手かと……」

又しても軽いバタ／＼が聞えて夢中になつて声をかける見物人のみならず場中一体が気色立つ。（略）

「落ちて行衛も白魚の、舟のかゞりに網よりも、人目いとうて後先に……」（略）

「へしばしイむ上手より梅見返りの舟の唄。へ忍ぶならく／＼闇の夜は置かしやんせ、月に雲のさはりなく、辛気待つ宵、十六夜の、内の首尾はエーよいとのよいとの。へ聞く辻占にいそいそと雲足早き雨空も、思ひがけなく吹き晴れて見かはす月の顔と顔……」（六）

そしてこの場面にお糸と自分の身の上を重ねた長吉は、「もう舞台は舞台でなくなつた」という思いでこの『十六夜清心』の芝居に見入る。

さらに小屋から外に出たのちも、以下の如く芝居の世界を継続させている。

長吉は咽喉の奥から、今までは記憶してゐるとも心付かずにゐた浄瑠璃の一節がわれ知らずに流れ出るのに驚いた。

「へ今さら云ふも愚痴なれど……」

と清元一派が他流の模すべからざる曲調の美麗を托した一節である。長吉は無論太夫さんが首と身体を伸上らして唄つたほど上手に、且又そんな大きな声で唄つたのではない。咽喉から流れるままに口の中で低唱したのであるが、（略）今

更云ふも愚痴なれど……ほんに思へば……岸より覗く青柳の……と思出す節の、ところ／＼を長吉は家の格子戸を開ける時まで繰返し繰返し歩いた。

少なくともこの時点で長吉は、自らが志向するものを明確に覺つたはずである。

さらに、長吉の憧れを募らせる玉水三郎という幼なじみは、拍子木の音の意味に通じていることによって、彼が長吉とは違う役者という世界に住んでいることを殊更に印象づける。

舞台の奥から拍子木の音が長い間を置きながら、それでも次第に近く聞えて来る。(略)「長さん。あれア廻りの拍子木と云つて道具立の出来上ったつて事を、役者の部屋の方へ知らせる合図なんだ。」(略)

拍子木がチヨン／＼と二ツ鳴つた。幕開の唄と三味線が聞え引かれた幕が次第に細かく早める拍子木の律につれて片寄せられて行く。大向から早くも役者の名をよぶ掛け声。(七)そしてこのような魅力的な「音」の横溢する世界、それが愛しいお糸の居る世界とも地続きの、長吉にとつてとにかく憧れる世界であることは言うまでもない。

このように「音」を通じてこの小説を読むと、同じ地続きの世界に住むはずの登場人物たちが、母が子を実業の世界に入れようと考えたがために、子だけが、母や恋しく思う相手の住む世界から引き離されようとし、これに子が抵抗し、もう一度その世界へ、すなわち同じ「音」の聞こえる世界へ帰っていかうとする話であると考えることができる。伯父の蘿月も当然その

同じ世界に住み、本来甥の長吉を迎え取ってやらねばならない人物設定を受けていながら、いったん妹の意見を容れて、不本意ながら甥を説得する側に廻ったがために、最後の長吉の病気を招いたと思ひ、「十」すなわち最終章において、「何処か近くの家で百万遍の念仏を称へ始める声が、ふと物哀れに耳に聞いた。」「陰気な百万遍の声が却つてはつきり聞えるばかり。河の方から烈しく吹きつける風が屋根の上の電線をヒュー／＼鳴す」「時々鼠が恐しい響をたて、天井裏を走る。」「鼠がまた突如に天井裏を走る。風はまだ吹き止まない。」と、不気味な「音」ばかり聞かされることになってしまふ。妹の家を尋ねる蘿月の一杯機嫌の「鼻唄」から始まった物語が、このような不気味な音で終わるといふ作品の構造は、この作品における「音」の重要性を改めて我々に知らせてくれる。そしてこの作品の「音」に読者が意識的に関わろうとした時、「常磐津」を初めとする江戸音曲の効果の問題がそこに改めて立ち現れてくるのである。

四、常磐津の特殊性

明治期の「常磐津」⁽¹⁾は、豊後三流のうちの他の「富本」⁽²⁾や「清元」⁽³⁾の浄瑠璃、及び「長唄」などとともに、歌舞伎の舞台に頻繁に用いられる一方、稽古事としても、市井において発展していた。しかし後者としては、それを教える多くが女師匠であり、またその詞章の性格からも、必ずしも歓迎ばかりされたものではなかった。

例えば宮崎湖処子は、明治二十年十月の『日本情交之変遷』（晩青堂刊）第四章第二節において、「歌曲ニ淨瑠璃常磐津清元新内及ヒ端歌等アリテ通俗常磐津以下ヲ女子ノ科業トス而シテ此等ノ諸様皆情弱ヲ以テ経トナシ淫奔ヲ以テ緯トナシ三絃ハ鄭衛ノ声ヲ以テ之ヲ鑢治シ誦曲ハ猥汚ノ態容ヲ以テ之ヲ現実ニス」とし、これを兒童の時期に学ばせられることを「悲ムヘキ」としてゐる。また嵯峨の屋おむろも、明治二十三年一月及び三月発表の『宇宙主義』（「国民之友」）という文章の「其二」で、「清元の艶、常磐津の媚、新内の婀娜、常に許し難き境を踰へて淫猥野卑に趣くの風あるは、大いに憂慮すべき事なり」としている。

このような「常磐津」の印象は、少なくとも『すみだ川』の発表された明治四十二年ごろまでは続いている。同年八月、「スバル」に発表された長田秀雄の「病める東京」という詩には、「六月の夜の沈鬱、濁りたる／市街の底にたたと落つ雨にまじりて、／こびれたる神経の悩に似たる三味の音は、／おぼろげに黄色の幻影を曳く。／雨ふる……あはれ小娘の常磐津の声……」という詩句が見られるが、この「小娘」と「常磐津」との結びつきに、先の「常磐津」の印象を見て取ることは容易である。また明治四十三年十二月発表の小寺菊子の『赤坂』（「中央公論」）という小説は、役所勤めを辞めた中年女性が、急に三味線が習いたくなり、「常磐津」の師匠の門をくぐるといふ経緯を描いただけの小品であるが、その女主人公は、「私は銀舌返しを結ぶ女を卑しむと同じに、三味線を弾く女をより以

上に輕蔑つて、三味線！と云へば直ぐ墮落を聯想した位、酷く見下げてゐたものである。」と告白している。

日本楽器製造株式会社の「社史」（昭和五十二年七月、同社刊）によると、山葉寅楠がピアノの製造を開始したのは明治三十三年で、これに先立つ明治三十年、資本金十萬円で出資した同社は、十年後の明治四十年にはその資本金を六十萬円に増資している。このことに象徴されるように、日本においても、明治末期には洋楽もかなり普及しだし、稽古事としての「常磐津」などの「江戸音曲」の地位は、次第に下降しつつあった。この日本楽器製造株式会社が創立された明治三十年に発表された斎藤緑雨の『おぼえ帳』（四月／十二月、「太陽」）には、既に「比較的、場末に今多きは常磐津の師匠なり、常磐津がこの都を支配したる頂点は天保なるべし、後漸く清元の侵す所となりたれば、其中央を去れるも故なきにあらず、（略）勿論こゝに師匠といふは、いづれも女のなり。」（一八）という記述が見られるが、この傾向はますます進んだのである。

当時それほど多くはなかったはずの、女性が生計を立てる方法の一として、市井に多く見られたものでありながら、それが女性にも輕蔑される職業であつたこと。「常磐津」には、以上のような二重性が見て取れる。読者はこの二重性をお豊の二重性、すなわち、「亭主に死別れた不幸つゞきに昔名を取つた遊芸を幸ひ常磐津の師匠で生計を立てるやうになつた」といふ経緯を持つお豊の、「自分の身こそ一家の不幸の爲めに遊芸の師匠に零落したけれど、わが子までもそんな賤しいものにして

は先祖の位牌に対して申訳がない」という二重性に、移行し重ね合わせるであろう。子には三味線を禁じながらも、自らはその三味線で身を立て、なおかつ子の教育に当っても、「常磐津」によって得た金でこれを受けさせているというお豊の立場の複雑さは、「常磐津」という江戸音曲が象徴的にこれを示すのである。

となると、次の箇所も含む意味にも揺がりを見て取ることができる。

蘿月は間もなく並んだ軒灯の間に常磐津文字豊と勘亭流で書いた妹の家の灯を認めた。家の前の往来には人が二三人も立止つて内なる稽古の浄瑠璃を聞いてゐた。(略) 師匠のお豊は(略)べつたり坐つた膝の上に三味線をか、へ、檜の撥で時々前髪のあたりをかきながら、掛声をかけては弾くと、稽古本を広げた桐の小机を中にして此方には三十前後の商人らしい男が中音で、「そりや何を云はしやんす、今さら兄よ妹と云ふに云はれぬ恋中は……。」と「小稲半兵衛」の道行を語る。(改行) 蘿月は稽古のすむまで縁近くに坐つて、(略) 時々是我知らず口の中で稽古の男と一しよに唄つたが、(略) 稽古の男は小稲半兵衛をさらつた後同じやうなお妻八郎兵衛の語出しを二三度繰返して帰つて行つたのである。

(一)

ここに描かれる「常磐津」は、兄と妹という詞章から、蘿月とお豊を引き出すだけでなく、それが「常磐津」であることから、お豊のもとに通ってくる「三十前後の商人らしい男」の、

稽古に付加される或る目的の存在の可能性をも示唆するのである。家の前の往来で立ち止まって聞いている人々も、純粹なる音曲愛好家ばかりとは限らないのである。

以上のことは、一見「常磐津」に通じているものだけに許された、特権的な「読み」のように見えるが、果たしてそうだろうか。物語の外に位置する事象は、しかしながら物語を通して我々に伝わることも事実である。これらのことに読者が気付くか否かは、ちようど作品の中に流れているはずの「音」を、読者が「聞く」か否かと、同様の問題ではなからうか。すなわち黙読になれた我々読者が、作中の「音」を聞くためには、当然その読み方を変更せざるを得ないが、このことは、作中の「知識」についての我々の受動的な態度、すなわち知らないものについてはかなり淡泊に切り捨ててしまう態度に関しても、警鐘を鳴らしてくれるのである。

五、文学における知識の位置

先にも述べたように、読者という立場から、その資格の問題としては、作中の「知識」の有無に拘らず、均質であるといえる。しかしその際、想定されている平等性は、テクストが静的(スタティック)な状態にある場合の、すなわち理論上のものである。

しかし、実際の読書行為においては、読者は、作品によって、刻一刻、自身の立場の動揺を強いられる。

「音」の側面だけに留まらず、江戸音曲に関する「知識」は、

この読者の地平を動揺させ、変容させる要因として、そして読書行為の活性化の起爆剤として、効果を与えると云える。つまり「江戸音曲」という要素を通じて、読者は、自らの立っている「知識」の地平を否応なく意識させられ、そのような前提としての自らの「知識」の地平を、作品に向けて変容するような方向性を与えられるわけである。それはとりもなおさず読書行為の能動化である。

「知識」の有無は、文字だけの第一義的なコミュニケーションに関しては、あくまで平等であると規定できる一方で、テキストと読者の副次的なもう一つのコミュニケーション回路にあつては、伝達内容に関するのではなく、伝達行為自体を活性化するという役割において、明らかに差異を生み出している。そしてこの二つのコミュニケーションスタイルの存在が、「知識」の有無が読者を差別化するか否かという最初の設問に答えを与える。すなわち、第一義的コミュニケーションにあつては、読者は差別化されないが、副次的コミュニケーションにあつては、読者は個々の「知識」の地平の変容の場面で、すべて違う反応を示すということである。

我々は、実体としてのテキストや、作者に惹かれるのではなく、むしろその惹かれること自体が作品であり、そのことの構造を考察研究すべきなわけであろうが、その際に、作中の「知識」は、実体としてではなく、関係としての作品の像を我々の前に明示するきっかけとなるわけである。

したがって、荷風研究において江戸音曲は、従来の、実体と

しての趣味的な把握から解放されなければならない。受動的でステイタックな読書ではなく能動的でダイナミックな読書行為の復権のためにも、以上の試みは必要と考えられるのである。

注

(1) 豊後節の宮古路豊後掾の高弟文字太夫が、延享四(一七四七)年常磐津を名のつたのが一派の始まり。『邦楽百科辞典』(昭和五十九年、音楽之友社刊)の「常磐津節」の項に、「最初は関東を名のつたが、幕府から差し止められ常磐津とし、さらに豊後掾の俗名石津左司馬により磐を磐にしたと伝えられる」とある。

(2) 常磐津文字太夫が独立した際、同じく宮古路豊後掾の門弟であつた品太夫は、文字太夫に従い、関東小文字太夫、次いで常磐津小文字太夫を名のつてそのワキを語っていたが、寛延元年八月、富本豊志太夫と改名して独立したのが始まり。

(3) 富本節から分かれた豊後三流の一つで、したがって最も新しい浄瑠璃。二世富本斎宮太夫が、文化十一年、清元延寿太夫と改名して一派を立てたのが始まり。

※本稿は、平成五年六月十九日、徳島大学国語国文学会春季研究発表会合において「永井荷風と江戸音曲」と題して口頭発表したもの、新たに作品『すみだ川』に応用した各論の一である。

(しんどう・まさひろ 総合科学部講師)